

Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen

Olga Neuwirth (Wien) im Gespräch mit Pia Janke

Pia Janke: Olga Neuwirth ist eine der wichtigsten künstlerischen Partnerinnen von Elfriede Jelinek. Es gibt mehrere gemeinsame Werke, Hörstücke, ein Oratorium, Opern und Tanztheater. Gerade für unseren Kontext sind diese Werke überaus interessant, weil das Arbeiten mit verschiedenen Medien von zentraler Bedeutung ist, die Überlagerung von Sprache, Musik, Akustischem, Szenischem, Video und Film, wodurch komplexe Schichtungen und Strukturen entstehen. Meine erste Frage bezieht sich auf die Sprache Elfriede Jelineks. Diese Sprache ist ja sehr dicht, und es ist eine musikalische, eine klangliche Sprache. Jelinek selbst sagt, dass sie kompositorisch mit dem Sprachmaterial umgeht. Was kann man damit noch musikalisch tun? Muss man diese Sprache aufreißen, oder kommt mit der Musik eine neue Ebene hinzu?

Olga Neuwirth: Wir Komponisten sind immer Usurpatoren im Land der Dichter, es geht gar nicht anders. Es kommt nur darauf an, was man damit will und wie man damit umgeht. Die jelineksche Sprache braucht keine Musik, weil sie schon so dicht ist und von sich aus „klingt“. Meine Musik ist auch dicht, eigentlich sind wir also überdicht und überfordern... (*lacht*). Ich kenne Elfriede Jelinek seit meinem fünfzehnten Lebensjahr, und es gibt eine Metaebene des Verständnisses und des Vertrauens. Das Schöne an der Zusammenarbeit ist, dass ich mit den Texten letzten Endes machen kann, was ich will, und dass sie mir vertraut, so dass ich aus ihnen eine Textfassung erstellen kann, mit der ich weiterarbeiten kann. Ein Libretto muss sehr kurz sein und prägnant, sonst hat die Musik keinen Platz mehr, oder es dauert eben sonst Stunden über Stunden... Durch die Musik entsteht etwas Anderes, Neues. Ich spreche hier ja nicht von Theatermusik.

Pia Janke: Es hat ja verschiedene Formen der Zusammenarbeit gegeben. Elfriede Jelinek hat Texte für Sie geschrieben, bzw. Sie haben bereits vorhandene Texte weiter bearbeitet. Haben Sie auch die Libretti, die Jelinek für Sie verfasst hat, noch weiter bearbeitet, oder waren sie eine fixe Vorgabe, die Sie vertont haben?

Olga Neuwirth: Es gibt verschiedene Arten von Texten, denen ich mich annähert und die ich verwendet habe. Zum einen Texte, die sie für mich geschrieben hat wie zum Beispiel die zwei Monologe, den des Andi und den der Blauensteiner, die zuerst für *Todesraten* entstanden sind. Erst dann wurden sie Teil des *Sportstücks*. Bei *Aufenthalt* hatte ich Massen an Material von Vortexten zu *Raststätte*, die anders aussahen als dann die Buchfassung. In diesem Sinn habe ich sozusagen eine Meta-Information, die andere nicht haben. Bei den Libretti war es immer so, dass ich mit einem Thema an Elfriede Jelinek herantreten bin, und es gab immer eine gemeinsame Basis des Verständnisses.

Olga Neuwirth, Pia Janke



Damit meine ich auch eine bestimmte Art von Ironie. Es geht immer um die Abgründe der menschlichen Seele und um eine bestimmte Art von bösem Humor, der von der schwarzen Komödie, den Gothic Novels kommt. Elfriede Jelinek hat aus Texten, die ich ihr gebracht habe, eine Textfassung gemacht, und aus dieser konnte ich dann wieder das machen, was ich wollte. Oder ich habe gesagt: „Hier will ich eine kitschige quasi-Arie, die gereimt sein muss“, weil ich die Emotion überzeichnen, vielleicht sogar ironisieren und hinterfragen will. Dann hat sie sie mir auch kurze Texte gereimt.

Pia Janke: Sie haben den Humor angesprochen. Hat dieser Humor auch etwas Subversives? Es ist ja nicht nur ein Lachen, sondern es geht auch immer darum, etwas bloß zu stellen.

Olga Neuwirth: Also Lachen zum Schenkelklopfen wollen wir nicht herausfordern. Es geht vielleicht mehr um den feinen, subtilen jüdischen Humor, den es nicht mehr gibt, und er funktioniert zumeist über die Sprache – der Sprachwitz an sich. Die Ironie auch als Distanz, um zu hinterfragen und möglicherweise auch um Wunden aufzuzeigen. Die Ironie ist ja auch ein Grenzgang.

Pia Janke: Kann man Ihre und Jelineks Verfahren miteinander vergleichen? Jelinek arbeitet ja mit vielen Intertexten, mit Verweisen, mit Zitaten, die in neue Kontexte gestellt und klanglich weitergetrieben werden. Gibt es in Ihrer Musik ein ähnliches Verfahren?

Olga Neuwirth: Ich spiele auch gern mit Illusionen und Allusionen, eher im Musiktheater, wo der Text eine bestimmte Aussage hat. Da nehme ich gern Topoi auf, an denen ich mich sozusagen abarbeite. Das ist auch oft bei Jelinek der Fall. Aber die Logik der Musik ist eine andere als die der Literatur. Man kann das nicht vergleichen. Es gibt jedoch bei beiden von uns die Idee, dass man eine Bedeutungsebene, einen Topos, den jeder kennt, in Frage stellt, indem man an ihm kratzt und scheuert oder mit ihm etwas aufzeigt oder auf andere Subebenen hinweist. Das ist ein anregendes Spiel für uns – im Prozess selbst auch –, nicht um aus Prinzip zu irritieren und zu provozieren. Es hat auch mit Technik zu tun.

Pia Janke: Sie haben Hörstücke gemacht, es gibt aber auch szenische Arbeiten. Wird ein Stoff oder ein Thema bewusst für die eine oder die andere Form ausgewählt? Worin liegt der Unterschied? Was kommt dazu, wenn man etwas szenisch macht?

Olga Neuwirth: Ein Hörstück bedeutet eine Konzentration auf das Hören, es gibt keine Ablenkung durch das Visuelle. Die Konzentration liegt auf der Sprache und der Musik. Das ist ganz was anderes, als wenn noch visuelle Ebenen dazu kommen. Es ist eine andere Art von Wahrnehmung. Das menschliche Auge nimmt ja heutzutage – aus Gewöhnung – viel schneller wahr als das Ohr. Leider...

Pia Janke: An Ihren Hörspielen sind oft markante Sprecher beteiligt, zum Beispiel Marianne Hoppe. Braucht man ganz bestimmte Leute für diese Form?

Olga Neuwirth: Ich habe Marianne Hoppe in Berlin in einer ihrer späten Rollen in Heiner Müllers *Quartett* gesehen. Ich mochte sofort ihre Prägnanz in der Ausfor-

mung und Rhythmisierung von Müllers Sprache. Das Faszinierende war, dass sie nicht nur eine unglaubliche Bühnenpräsenz hatte, sondern auch ihr Geschick, mit vergessenen Textpassagen umzugehen. Bei Stellen, wo sie nicht mehr weiter wusste, hat sie laut Fragen eingebaut, als ob es zum Stück dazugehören würde. Ich habe sie danach angeschrieben, weil ich sie für das Hörspiel *Todesraten* als Sprecherin eines der beiden Monologe, die dann in das *Sportstück* eingeflossen sind, wollte. Es war ein Riesentext von fünfzehn Seiten, und Marianne Hoppe hat ihn äußerst präzise Laut für Laut für sich rhythmisiert, um die Textflächen zu strukturieren. Marianne Hoppe hat jeden einzelnen Satz mit Betonungszeichen durchgearbeitet. Jelineks Sprache hat ja einen bestimmten Rhythmus und einen Fluss. Die Aufnahme hat an die sieben Stunden gedauert, weil es verschiedene Lesarten auch über den Rhythmus gab, und den wollte sie darstellen und ausprobieren, weil sie für sich verschiedene Varianten gefunden hatte... Ich fand das unglaublich faszinierend. Durch einen anderen Rhythmus, durch eine andere Betonung kann ja der Text (wenn er so komponiert ist wie Jelineks) letzten Endes etwas anderes aussagen. Diese Dame hat soviel Zeit aufgewandt, um den Text für sich musikalisch zu erarbeiten, dass ich mich noch heute freue, wenn ich mir all die verschiedenen Versionen anhöre. Sie hat mit ihrem Tonfall dem Hörstück auf sprachlicher Ebene bereits eine Art von „Musik“ gegeben.

Pia Janke: Es geht also nicht so sehr um eine psychologische Erfassung und Durchdringung, sondern eher um das Rhythmisch-Klangliche?

Olga Neuwirth: Das Faszinierende für mich an Elfriede Jelineks Texten ist, dass es so viele Ebenen gibt und man keine ausschließen kann. Das ist ja auch das Problem bei den Übersetzungen. Wenn die Klanglichkeit ihrer Sprache und die Sprachspiele verschwinden, bleibt nur noch der Inhalt übrig. Aber Jelinek ist nicht nur Inhalt, sondern Jelinek ist auch die darüber gelegte bzw. integrierte Klangsprache oder der Sprachklang.

Pia Janke: Bei Ihren Werken gibt es immer wieder auch eine Verbindung von verschiedenen Formen, von Text, Klanglichem, Szenischem, Raum und Video. Wie stehen diese Elemente zueinander? Es ist ja nicht so, dass das eine das andere ausdrückt, die Ebenen geraten auch in Widerspruch zueinander.

Olga Neuwirth: Wir sind, glaube ich, keine Puristen, und daher schwer fassbar. Wir haben uns immer auch für alle anderen Kunstsparten und ihre inhärenten Ausdrucksmöglichkeiten interessiert. Aber das „wir“ klingt so anmaßend, denn ich kann ja nicht für sie sprechen. Dennoch denke ich, dass es auf diesen Ebenen Analogien gibt, dadurch haben wir uns ja auch aneinander annähern können. Wir haben uns in unserem Leben aber dennoch dafür entschieden, von dem wir glaubten, dass darin unsere stärkste Ausdrucksfähigkeit liegt, falls man das so sagen kann. Dennoch saugen wir alles auf. Die Sparten können sich auch gegenseitig durchdringen und dadurch zu einer neuen, anderen Form, zu einem Hyper-Text bzw. -Musik werden.

Pia Janke: Eine spezielle Funktion hat auch das Filmische. Wenn man *Bählammis*

Fest und *Lost Highway* miteinander vergleicht, hat der Film in *Lost Highway* eine dominantere Funktion, auch im Sinne einer Ebene, die sich durchzieht, während es in *Bählammes Fest* nur Sequenzen gibt. Hängt das mit dem Stoff zusammen?

Olga Neuwirth: Ja, natürlich, jeder Stoff trägt bestimmte Bedingungen in sich. Und in *Bählammes Fest* gab es keine Notwendigkeit, dass alles Film ist. Die Sänger sollten zum Beispiel nie abtreten, sondern sich auf der Seite hinsetzen, obwohl sie nichts mehr zu tun haben. All das soll gezeigt werden, die ganze Künstlichkeit des Theaters, des Musiktheaters. Das Musiktheater ist ja überhaupt das Künstlichste, was es gibt. In dem Sinn wollte ich das ausstellen. Der Film war eine zusätzliche Ebene der Künstlichkeit und gibt einem die Möglichkeit des Rückblicks und des schnellen Ortswechsels. In der Musik ist kein Rückblick möglich, der Zeitvektor geht leider nur in eine Richtung. Im Film gibt es, wie wir alle wissen, die Möglichkeit des Rückblicks, was mich schon immer fasziniert hat wegen der Möglichkeit, quasi Erinnerung zu „zeigen“, also in der Zeitachse nach rückwärts zu gehen... Das sind Ebenen, um das Musiktheater in eine andere intertextuelle oder interkonzeptuelle Ebene zu heben. *Lost Highway* ist ursprünglich ein Film. Das Meisterwerk von David Lynch kann man nicht eins zu eins nachzumachen versuchen, dabei würde man immer scheitern, aber ich konnte die psychologische Ebene in den Klang verlegen. In diesem Fall gibt es mehr Probleme für die Inszenierung. Regisseur und Bühnenbildner müssen mit der Visualität von Lynch konkurrieren, ich ja nicht... (*lacht*)

Pia Janke: Ein Projekt würde mich in Zusammenhang mit Intermedialität speziell interessieren, und zwar *Aufenthalt*. Das konnte ja nicht so realisiert werden, wie es konzipiert ist. Was war ursprünglich geplant?

Olga Neuwirth: Ich habe es *Videoatorium* genannt. Es war 1988 völlig unüblich, in dieser Art von Musikwelt Video zu verwenden. Als ich damals das erste Mal Video einsetzte, um einen Schlagzeuger aus einem anderen Raum in den Raum des Publikums und des Cellos zu übertragen (visuell und akustisch) und als Timeline für die sich gegenseitig nicht sehen-könnenden Musiker eine Videosequenz von Hitchcock verwendete, waren die Veranstalter und auch die „Kenner dieser Art von Musik“ völlig irritiert, was das soll. Ich galt als eine Art von Idiotin, die irgendetwas herumprobiert und nicht weiß, was sie tut. Die Video einsetzt, „weil sie nicht komponieren kann, muss sie etwas kompensieren.“ Ich war sozusagen nicht seriös genug. Wenn man ein „seriöser“ Komponist ist, verwendet man kein additives Medium wie den Film. Jetzt macht es so gut wie jeder... Die Idee 1994 zu *Aufenthalt* war, dass es in sechs Bildern durch Jelineks *Raststätte* geht, und zwar fokussierend auf bestimmte (meist ironisierende) erotische Momente aus *Raststätte*. Verschiedene Situationen von menschlichen Zusammenkünften aus der *Raststätte* sollten nur auf der Videoleinwand zu sehen sein. Schauspieler und Sänger gehen durch die Leinwand durch, befinden sich vor der Leinwand, sind Teil von ihr. Die Musiker sitzen davor, und dazu gibt es noch Text- und Klang-einspielungen. Mich interessiert immer, was echt und was künstlich ist, was

Olga Neuwirth im Gespräch mit Pia Janke

Sprechblase A

Sopran

Tenor

Sprecherin

Sprecher

B-Sax

B-Kl.

Pos.

Clarinete

Schlagwerk

Vc.1

Vc.2

GD für die Nobles (San, Kl, Vel): ppp

siehe Büllett

Mobile

siehe Büllett

Mobile

"Dipping"

pppp

"Dipping"

pppp

siehe Büllett

Mobile

siehe Büllett

Mobile

⊕ Notekombination ständig ändern;
Les müssen nicht alle verkennen;
Tasche nur leicht (rd. ger nicht!)
beschren. Ständige Wechsel zw.
Zwangung und Skilleland.

-3-



aus: Olga Neuwirth: *Aufenthalt*. Partitur. G. Ricordi & Co.

real, live und was aufgenommenes Material ist, daher diese Konstellation. Ein in Gang gesetztes Spiel von real und unreal und von menschlichen Verstrickungen. Eben *Così fan tutte*...

Pia Janke: Und es wurde dann nur konzertant gemacht.

Olga Neuwirth: Es hieß, ich hätte eine Themenverfehlung gemacht und wurde aus diesem Festival wieder hinausgeworfen. Fünf Jahre später hat sich der gleiche Herr dann aufgerafft, es konzertant zu machen und Jelinek und mich in das kleine Studio in Stuttgart zur Uraufführung eingeladen.

Pia Janke: Gibt es noch mehrere solcher Pläne, die nicht realisiert werden konnten?

Olga Neuwirth: Ach, viele. Jelineks und meine Zusammenarbeit ist gekennzeichnet durch ständige Absagen. Eine „Geschichte der Absagen“ ... Das zieht sich durch die Jahre hindurch. Wir kratzen anscheinend ständig an irgendwelchen Tabus, die wir nicht sehen... Und die Ideen zum Einsatz von Video, die wir für das Szenische hatten, wurden nie, in keinem unserer Projekte realisiert.

Pia Janke: Bei *Bählamms Fest* und bei *Lost Highway* war ja kaum ein Film bei den Uraufführungen, die Stücke wurden wieder auf eine traditionelle Form reduziert.

Olga Neuwirth: Ich glaube, man hat Angst, dass man die Macht verliert gegenüber uns zwei Damen... (*lacht*) Das hat auch etwas mit dem Musikbetrieb zu tun. Bei Elfriede Jelinek ist es etwas anders, das Theater ist viel weiter fortgeschritten als die „klassische“ Musikwelt. Wir sind die konservativste Kunstsparte, die es gibt. Ich rede jetzt von der klassischen Musik, nicht von der Popmusik oder Laurie Anderson, wir sind einfach Jahrzehnte hinterher.

Pia Janke: Wie bezeichnen Sie Ihre Stücke? Als „Oper“? Eines heißt „Videooratorium“, ein anderes „Musiktheater“.

Olga Neuwirth: „Oper“ heißt bei mir nichts.

Pia Janke: Beziehen Sie sich sonst auf die herkömmliche Oper? Oder sind die traditionellen Formen, auch die der Oper, etwas, das Sie völlig verlassen?

Olga Neuwirth: Ich sehe die traditionellen Formen der Oper als beendet an, deswegen kann ich sie auch nicht weiterführen. Die Oper ist für mich gekennzeichnet durch das pure Ausstellen von Gesang und zwar nur eines bestimmten. Da die menschliche Stimme aber auf ganz vielfältige Weise eingesetzt werden kann, habe ich schon grundsätzlich ein Problem mit der Reduzierung auf eine Richtung in der sogenannten Oper. Ich habe als Kind immer lachen müssen, wenn alles so pathetisch und groß aufgeblasen gesungen wird und hab es nachgemacht, Alltagsszenen zu singen. Das war so lächerlich, dass man lachen musste. So kommt mir übertriebene Opernliebe und übertriebenes Vibrato oft vor. Aber natürlich mag ich Opern von Verdi und Mozart besonders, weil es hier immer um den Menschen geht, um die menschlichen Abgründe, um die menschliche Seele. Es ist ähnlich wie bei Monteverdi, nur dann sozusagen auch auf die Bühne gebracht. Ohne Sprache sind wir Komponisten oft hilflos. Unsere Krücke ist dann die Szene. Sonst interessiert mich auch sehr Purcell, bei dem Stimme und



Bählamms Fest. Programmheft der Uraufführung bei den Wiener Festwochen 1999

Musik sehr distanziert wirken, aber überhaupt nicht sind. Durch eine Art von Manierismus des Metiers und der Behandlung der Singstimme entsteht eine bestimmte Schein-Kälte. Und durch diese Distanz schaffe ich wieder Emotion, aber nicht diese überausgestellte Emotion, die im 19. Jahrhundert so beliebt war. Dieses mit dem Hammer auf die Tränendrüsen Drücken ist meins nicht – auch, weil es manipulativ ist.

Pia Janke: Die Opern des 19. Jahrhunderts haben ein ungeheures Pathos und bauen auf großen Subjekten auf. Wer sind die Protagonisten Ihrer Stücke? Sind es Subjekte, oder sind es Figuren, die es gar nicht gibt? Sind es Widergänger? Kann man überhaupt noch von Figuren sprechen?

Olga Neuwirth: Bei *Körperliche Veränderungen* und *Wald*, bei meiner ersten Zusammenarbeit mit Elfriede

Jelinek 1990, waren die Figuren für mich „cut outs“. Sie waren nicht real. Sie waren Symbolbilder von Umgangsformen, von bestimmten Arten von Menschen und ihren zwischenmenschlichen Problemen, wie sie miteinander umgehen, also bestimmte, klischierte Topoi. Bei *Bählamms Fest* und *Lost Highway* ging es mir um ganz bestimmte Problematiken in zwischenmenschlichen Konstellationen. Wie Menschen aufeinander treffen, wie Beziehungen funktionieren und wie sie sich gegenseitig zerstören, was man sich erhofft und ersehnt und wie die Vergangenheit, die in jedem von uns eingebrannt ist, mitspielt als ungesehener Protagonist. Dieses Geflecht ist mein Hauptthema. In diesem Sinn handeln diese zwei Stücke schon von Personen, die bestimmte, für mich persönlich „reale“ psychologische Kategorien aufzeigen sollen, daher sind sie für mich keine „cut outs“ mehr. Natürlich muss es immer künstlich bleiben, es muss Fiktion bleiben, denn Musiktheater ist immer künstlich. Ich kann ja nicht so tun, als ob die Bühne ein realer Ort wäre. Es ist mehr eine Versuchsanordnung, und das finde ich spannend. Es gibt keine Oper, die sozusagen real ist. Darum hab ich auch Probleme mit Opern wie *Nixon in China*. Nixon wäre für mich eher ein Thema für den Film, aber nicht für das Musiktheater, weil die Zweidimensionalität des Films wieder Künstlichkeit und Distanz schaffen kann.

Pia Janke: Themen wie Illusion, Identifikation interessieren Sie also nicht?

Olga Neuwirth: Was heißt Identifikation? Wer mit wem oder was? Wenn ich Konstellationen wie in *Lost Highway* quasi ausstelle, sagt das natürlich etwas aus. Aber ich arbeite nicht mit einer eingleisigen Holzhammer-Methode, die Stücke sind sehr verwoben, komplex, vielschichtig, und jeder kann sich etwas rausholen. Das Leben ist ja auch nicht eindimensional. Die ganze Kunst ist Illusion, die ganze Kunst ist eine Behauptung. Kunst ist eine Form der Notwendigkeit, auch wenn man aus der Beobachtung des Rundherums Schlüsse zieht. Was meinen Sie mit Illusion?

aus: Olga Neuwirth: *Bählammes Fest*. Partitur. G. Ricordi & Co.

Pia Janke: Dass man in eine fremde Welt abtauchen kann und sich mit Figuren, die große Emotionen haben, identifiziert und man in der Musik aufgeht. Das ist ja das, was das herkömmliche Opernpublikum sich wünscht. Dass man mitlebt, das Rationale ausschaltet und überschwemmt wird.

Olga Neuwirth: Das ist ein grundsätzliches Problem, das ich mit dem Globalbegriff Musik habe. In der Musik glaubt jeder, er versteht sie bestens, dabei ist man meist persönlich getroffen, was ja wunderbar ist, aber Musik besteht – für mich zumindest – aus vielen verschiedenen verwobenen Ebenen, und jeder Mensch hört anders, hat andere Assoziationen. Fast jeder glaubt jedenfalls bei Musik mitreden zu können, was bei Malerei und Literatur nicht der Fall ist. Weil Musik im Allgemeinen und die, die ich mache, speziell, so ein codifiziertes, abstraktes System ist, kann sie für alle etwas anderes heißen. Damit muss ich als Komponist grundsätzlich fertig werden. Ich kann nur versuchen, das nach Außen zu übertragen, was ich mit meinem eigenen Blickwinkel und mit diesem codifizierten Medium „aussagen“ möchte und was mich dabei interessiert. Jeder Mensch hat ja andere Emotionen, einen andern Zugang, will etwas anderes hören. Ja, manche wollen zum Beispiel nur von Wagners verführerischen Klängen überschwemmt werden, manche bekommen dabei die Krise...

Pia Janke: Sie haben auch Schauspielmusik zu Jelinek-Stücken gemacht, zum *Sportstück* und zu *Totenauberg*. Welche Funktion hat die Musik hier? Entsteht sie im Rahmen der Inszenierung, gibt es bestimmte Vorgaben, oder reagieren Sie vor allem auf den Text?

Olga Neuwirth: Wenn ich Musiktheater mache, ist für mich die Musik das Zentrale, wenn ich Theatermusik mache, ist der Text und die Literatur das Wichtigste. Ich habe hier eine dienende Funktion für eine bestimmte Art von Aufführung. Ich gehe meistens vom Text aus und biete den Regisseuren, mit denen ich zusammenarbeite, etwas an. Und ich habe auch meine Vorstellungen, wie diese Klänge bzw. die Musik generell in einem bestimmten Theaterstück – aus diesen und jenen Gründen – eingesetzt werden soll. Wenn der Regisseur es so will, ist es o.k. Wenn er's nicht will, versuche ich es noch einmal zu erklären und streiche dann bzw. mache Abstriche von meiner Idee. Die Musik ist hierbei ja nur ein „Teilobjekt“.

Pia Janke: Spielt der Stil einer Aufführung eine spezielle Rolle, wollen unterschiedliche Regisseure unterschiedliche Formen?

Olga Neuwirth: Viele Theaterregisseure haben ein Problem mit dieser Art von Musik und Musik am Theater an sich. Wenn ihnen gerade nichts einfällt, wie jemand von da nach dort kommt, dann muss schnell Musik her. Wenn jemand abtritt und plötzlich Stille auf der Bühne herrscht und sie nicht wissen, was sie tun sollen, sagen sie: „Bitte Musik hier!“ Oder man bemüht sich – wie es mich immer interessiert hat – Musik am Theater einzusetzen, sodass sie zumindest eine bestimmte Funktion hat. Wie zum Beispiel Pasolinis Einsatz von Filmmusik. Dass sie zum Beispiel oft schon lange subkutan da ist, aber im Hintergrund, oder



Lost Highway. steirischer herbst, Inszenierung: Joachim Schlömer (2003). Andrew Watts, Vincent Crowley. Foto: steirischer herbst / Peter Manninger

Schauspieler sollen auch über die Musik und vielleicht auch mit ihr sprechen. Damit haben viele Schauspieler ein Problem, weil sie glauben, dass sie sich nicht konzentrieren können, abgelenkt werden durch den Klang. Aber ich habe auch schon wirklich Spannendes dadurch erlebt. In der Theatermusik ist ja alles möglich, vom Song bis zum Geräusch, von der Popmusik bis zum Kirchenchor, wenn sie dem Inhalt dient oder aber auch sinnvoll dagegen wirkt oder eine Gegenaussage zum Gesprochenen macht.

Pia Janke: Können Sie etwas zur *Sportstück-* oder *Totenauberg-*Aufführung sagen?

Olga Neuwirth: Dazu sag ich nichts.

Pia Janke: Es war also nicht erfreulich?

Olga Neuwirth: Die Musik hatte auf weite Strecken Füllfunktion. Es ist auch von den Regisseuren abhängig. Aber die Schauspieler und die Regisseure sind bei Jelinek-Texten immer unglaublich gestresst. Da muss man vorsichtig sein und sich mit der Musik rantasten, wegen der Dichtheit der Sprache. Der Text, die Textflächen sind meistens pur und lange andauernd präsent, und die Schauspieler sind in einer solchen Anspannung, dass sie, wenn sie eine Zusatzinformation, in dem

Fall Klang, bekommen, oft sehr irritiert sind.

Pia Janke: Die Erfahrungen mit dem Theaterbetrieb und mit Regisseuren etwa bei *Bählamms Fest* und *Lost Highway* waren wenig erfreulich?

Olga Neuwirth: Bei *Lost Highway* werde ich einen Satz nie vergessen: „Drei Frauen sind zu viel“. Ich bin ja an VALIE EXPORT herangetreten, weil ich wollte, dass jemand aus der Videoszene und der lange in den USA gelebt hatte – abgesehen davon, dass ich sie und ihre Arbeit sehr schätze – eine andere Bildwelt für *Lost Highway* erzeugt.

Pia Janke: Versuchen Sie sich einzuschalten, oder ist es chancenlos?

Olga Neuwirth: Man versucht sich einzuschalten, aber man verliert irgendwann die Kraft. Weshalb saugt man sich irgendwelche Sachen aus dem Hirn, wenn es ohnehin niemand ernst nimmt?

Pia Janke: Ihre bislang gescheiterte Oper *Der Fall Hans W.* ist ursprünglich ein Projekt gewesen, das für den traditionellen Opernbetrieb geschrieben werden sollte. Reagiert man bei einem solchen Projekt von der Konzeption her auf diese Häuser, oder versucht man die Form, die Sie mit *Bählamms Fest* und *Lost Highway* entwickelt haben, weiterzuführen?

Olga Neuwirth: Die Art von Musiktheater, die ich in *Lost Highway* und *Bählamms Fest* entwickelt habe, ist ja noch gar nicht realisiert worden. Für einen so traditionellen Betrieb wie die Staatsoper hätte ich ohnehin ein anderes Konzept gehabt. Ich wollte wieder mit Elektronik arbeiten, aber auf sehr einfacher Ebene und auch mit einem aufgenommenen Kinderchor und mit einem ganz bestimmten Instrumentarium. Es wäre nicht möglich gewesen, an eine Art von Vision zu denken wie bei *Bählamms Fest* oder *Lost Highway*. Zweimal habe ich gesagt, ich möchte das Haus sehen, weil ich immer den Ort sehen will, in dem etwas stattfindet. Ich gehe auch gerne von der Architektur, den Möglichkeiten eines Raumes aus. Ich wollte, dass der Knabenchor (aufgenommen) und ein kleines Frauen-Ensemble (live) aus dem Luster der Staatsoper erklingen. Man hat mir daher den Luster gezeigt, den man ja wirklich begehen kann. Sechs bis acht Sänger passen hinein, ich hätte sozusagen einen Schall-Trichter nach unten auf das Publikum im Parkett gehabt. Es sollte nicht nur die Zweidimensionalität, also das traditionelle zentralperspektivische Theater vorne geben, sondern der Klang sollte – ohne Elektronik – auch auf diese Weise von mehreren Seiten kommen. Dafür wäre eine komplizierte Lautsprecher-Konstellation notwendig gewesen, da Balkone eine Beschallung von allen Seiten immer etwas problematisch machen. Es geht natürlich, aber es wird sehr aufwändig und teuer. Es gibt auch Schnürboden, man hätte überall Sänger positionieren können. Ich hatte schon Anregungen und Pläne, die mich akustisch interessierten, um für dieses Stück einen eigenen Klang zu „bauen“.

Pia Janke: Bedeuten die Absagen, die es dann gab, dass es im traditionellen Betrieb nicht funktioniert?

Olga Neuwirth: Zu diesem Stück sage ich nichts mehr außer: Es ging den Intendanten nie um die Musik, sondern immer nur um das Libretto von Elfriede Jelinek.

Und ich musste immer das Libretto von Elfriede Jelinek verteidigen, obwohl ich die Komponistin bin. Keiner hat mit Frau Jelinek geredet, sondern immer nur ich wurde hin- und herzitiert und allein mit den verschiedenen Intendanten konfrontiert, die mich dann fragten, warum das so ist und warum das so furchtbar ist, aber ich bin ja nur der Überlieferer in diesem Fall. Ich liebe dieses Libretto, ich stehe zu diesem Libretto und zu seinem Inhalt. Nur ich kann letzten Endes nichts dazu sagen, ich bin nicht die Schriftstellerin. Ich habe zu den Opern-Intendanten (mit Betonung auf Opern, es ging ja nicht um einen Auftrag für ein Theaterstück) stets gesagt, sie mögen mir vertrauen, denn jetzt kommt erst die Musik dazu, die daraus etwas anderes macht – es soll sich ja um die Überhöhung durch Musik handeln. Ich dachte, das wäre selbstverständlich. Wie naiv von mir.

Pia Janke: Meines Wissens geht es in diesem Stück um Pädophilie, und das ist ein unheimlich aktuelles Thema.

Olga Neuwirth: Es geht nicht nur um Pädophilie, sondern viel wichtiger, um das komplexe Thema: der Verführte wird zum Verführer. Das ist in meinen Augen ein ganz wichtiges Thema, und es ist ein allgemeingültiges, zeitloses Thema.

Publikum: Sie haben gesagt, der zeitgenössische Musikbetrieb ist 20 bis 30 Jahre zurück. Wie erklären Sie sich das?

Olga Neuwirth: Weil meist nur nach hinten geschaut wird. Man kann kein Musiker werden, wenn man nicht eine lange Ausbildung macht. In vielen anderen Sparten kann man auch mit wenig einsteigen und muss nicht nur vom Alten und vom reinen Handwerk ausgehen. Dieses Abspulen des traditionellen Repertoires wird von Kindheit an geprägt. Wenn man die neue Musik nicht in frühen Jahren in den Unterricht einbaut, ist sie ausgeblendet, weil sie sich in den Köpfen gar nicht bilden kann, zu keiner Gewohnheit wird. Dadurch entsteht ein konservativer Ansatz, der die Reproduktion des Repertoires als das eigentlich Wahre empfindet. Die Nachschaffenden sind im klassischen Betrieb die Wichtigsten, der Komponist spielt eine völlig untergeordnete Rolle. Nur: ohne Komponisten könnten Sie keinen Mozart, keinen Schumann usw. spielen. Solange der Schwerpunkt auf der Vergangenheit liegt, sind die Ausdrucksmittel des kreativen Aktes heute die zeitgenössische Literatur und Malerei, die bildende Kunst und die Videokunst. Im Gegensatz dazu gibt es gegenüber der neuen Musik das Vorurteil, dass keiner sie versteht, dass sie wie Katzenmusik klingt und nur eine negative Musik ist. Ich sehe mich daher eher wie einen shakespeareschen Puck, der sein Abseits-Stehen, seinen „Makel“ überzeichnet, weil er nichts mehr zu verlieren hat. Dadurch kann man seine Außenseiterposition in der Gesellschaft vielleicht fruchtbar machen...

Publikum: Wenn man das Publikum, das die moderne Musik ablehnt, nach Namen fragt, hört man Schönberg. Er ist aber schon hundert Jahre tot. Selbst Schönberg wurde nie überschritten.

Olga Neuwirth: Jetzt ist man bei Schönberg, in 30 Jahren ist man bei Boulez und Ligeti und in 100 Jahren vielleicht bei Furrer. Man glaubt nicht an die Produktion des Jetzt, denn man hat unglaublich Angst vor der Musik des Jetzt, weil man

nicht weiß, ob sie mal in den Kanon des Guten, Wahren und Schönen gehören wird. Man glaubt an das schon Funktionierende. Ich spreche von einer speziellen Musik, die die Mittel der eigenen Produktion hinterfragt und die man auch bestimmt öfter hören muss, um sie zu verstehen.

Publikum: Es gibt doch auch Teile der heutigen sogenannten klassischen Musik, die zu ihrer Zeit genauso nicht angenommen waren oder verachtet wurden.

Olga Neuwirth: Absolut. Und auch der Nationalsozialismus hat viel zerstört und ist auch dafür verantwortlich, dass die „Intelligenzia“ nicht nur in der Musik, sondern auch generell nicht zurückgeholt wurde. Es gibt eine Angst vor dem Hören, Zuhören, und Angst bedeutet meistens leider Negativität. Für mich ist Angst befruchtend und anregend, aber für andere das genaue Gegenteil. Deshalb sind ja Festivals wie Wien Modern so wichtig, sodass eine breite Palette an „zeitgenössischer Musik“ präsentiert und zu Gehör gebracht werden kann. Aber es muss meist am Beginn einen „Guru“ aus dem großen klassischen Musikbetrieb geben, so zum Beispiel einen Herrn Abbado, der sagt, dass diese Art von Musik auch ihren Stellenwert haben soll. Es geht nie vom Interesse an lebenden Komponisten aus, sondern der nachschaffende Star muss sagen, ja, diese Komponisten haben eine Bedeutung. Man muss vorne eine Ikone hinstellen, nur dann funktioniert es. Es geht immer um ein Machtsystem und nicht um ein freies Denken, Zuhören und auf Unbekanntes Sich-Einlassen.

Zusammenarbeiten von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth auf CD:

Todesraten. col legno, 1999.

Bählamms Fest. KAIROS, 2003.

Lost Highway. KAIROS, 2007.

Der Tod und das Mädchen II. col legno, 2007.